

## Мифологический метод Д. С. Мережковского-критика\*

Проблема мифологизма творческого мышления Мережковского довольно широко озвучена и по большей части воспринимается как очевидность. Однако, как и всякую проблему, ее следует анализировать, причем необходима оговорка относительно того, что мифологизм, как и символизм, не воплощается системно в текстах — художественных, философских, культурологических, литературно-критических, но является особым аспектом интеллектуально-творческой индивидуальности Мережковского.

Основопологающей категорией его культурологии и эстетики является феноменологическая категория сознания. Поэтому личность писателя всегда интересует критика особо, при том, что писательский талант понимается как некая данность, абсолютно имманентная субстанция, чистое сознание, прямо направленное на мир, что означает, что феномен искусства и феномен писательской личности есть тайна, открывающаяся другому сознанию: целостность открывается целостно другой целостности. Это путь свободного мифотворческого интерпретаторства, когда аналитика и объективность уступают место интуиции, субъективному ощущению и чувству, воображению, насыщенному культурной памятью. В феноменологической ситуации мир не познается, но переживается как онтологическая целостность, как бытие.

Однако тайна не открывается как истина навсегда, что, собственно, и доказывают все работы Мережковского о русской классической литературе. Русский философ С. Франк, представляющий феноменологическое направление в русской философии, писал о «непостижимости» объективной истины, поскольку она открывается лишь как «горизонт трансцендентального единства» [5, с. 316]. Миф в органически-чувственной целостности и иррациональности именно и представляет идеальный образ феномена. Мифологизм, таким образом, — метод, открывающий свободный выход к субъективности универсального типа.

---

\* Работа выполнена в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 гг. Соглашение № 14.А18.21.0999.

© Житкова Л. Н., 2012

Обратимся к мифопоэтическим текстам критика, каковыми являются, например, работы «Суворин и Чехов» и «Гоголь и черт». В первом случае миф формируется в процессе развертывания повествовательного плана — на персонажном, сюжетном, речевом уровнях. Во второй работе миф задается изначально и раскрывается в дальнейшем.

Феномен любовной дружбы Суворина и Чехова представлялся загадкой не только для светского литературоведения, но даже и для современников писателя: получалось так, что политическая репутация Суворина как реакционера и охранителя не имела какого-либо значения для Чехова. Эта загадка творческой фантазии Мережковского рождает миф о демонизме Суворина и его мистической власти над личностью великого писателя, который, однако, ощущает эту власть как «сладкий» плен любви. Идея «пленения» благодаря контексту образа болота, символическая семантика которого, закрепленная в культурной традиции, связана с представлением о тайной погибельной власти над человеком inferнальных сил, выводит к образу лешего: «Плесень болотная — в нее-то и тянет, засасывает его Леший, Суворин. И Чехов знает, что нет спасения... Какое-то наваждение, злая чара, колдовство...» [1, с. 289]. Далее появляется идентичный образу Лешего образ Лесного царя. Так текст баллады Гете — Жуковского вводится в текст Мережковского, но не ради иллюстрации. Баллада, разбитая на стихи, органически как бы вырастает в чужой текст и поглощается текстом автора. Так выстраивается ряд Суворин — Леший — Лесной царь, в котором одно имя перетекает в другое — и здесь задача автора не в том, чтобы мотивировать этот прием, а в том, чтобы, мифологизируя своего персонажа, придать ему символическое значение мирового зла. В связи с этим уместно привести высказывание В. Н. Топорова о том, что в целостно-универсальном мире всякого рода смысловые трансформации и различные превращения не нуждаются в логической обусловленности. В «мифопоэтическом тексте», — пишет он, — возможно, например, «изменение границ между именем собственным и нарицательным — вплоть до перехода одного в другое» [4, с. 208].

Мифологическая концепция Мережковского конструируется как бы поверх документов, каковыми являются письма Чехова и тексты Суворина. Но автора вовсе не заботит их объективное значение. Для него это материал, из которого вырастает авторский миф. Автор самовластно вторгается в интимный мир писателя, осмысляя его в соответствии с заданной установкой на воплощение идеи всепобеждающего позитивистского зла.

Трансформация документов-писем осуществляется в двух направлениях.

1. Материал отбирается тенденциозно-прихотливо и цитируются главным образом наиболее интимные фрагменты чеховских писем, где писатель признается в своем исключительно сердечном отношении к адресату. Например, только что возвратившись из поездки на Сахалин, Чехов пишет: «Никого не хочу, кроме Вас, ибо с Вами только и можно говорить» [1, с. 187]. Или: «Мне страстно хочется поговорить с Вами. Душа у меня кипит» [Там же, с. 288].

2. Вольное комментирование писем, запрограммированное смыслом мифа, порой вопиюще не соотносится с первоисточником. Формы комментирования достаточно разнообразны, но в общем плане это каждый раз акт чувствования, вживания в чужое сознание. Одна из форм такого вживания-понимания — это как бы повтор чеховских слов, но в таком случае происходит следующее: автор препарирует текст, стремясь извлечь из обыденных событий и обычных слов некие сверхсмыслы, для чего он подменяет разговорную лексику писем лексикой иного рода, переводя бытовой материал в иную систему координат, вследствие чего обыденные вещи приобретают экзистенциальное значение. Например, Чехов жалуется на тоску одинокой жизни на Малой Дмитровке: «в четырех стенах», «без людей, без природы, без здоровья и аппетита». Комментарий: «Бесконечная покинутость, отверженность, отброшенность, одиночество...» [Там же, с. 289].

Нужно указать и на такую форму комментирования, как гипотетическое развертывание дискурса «героя» (Чехова). Например, Чехов пишет: «Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы, и не деликатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он — тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь» [Там же, с. 287]. Далее идет фраза Мережковского: «Толстой — невежда, варвар, деспот, а Суворин человек свободный, просвещенный» [5, с. 287]. Или: Чехов пишет: «Ах, как я завертелся...» — жалуясь на нестабильность своих отношений с издательствами. Мережковский комментирует: «Завертелся, запутался, но ясно одно в этой путанице: любовь к Суворину... верно, что он поддержит, спасет, распутает...» [Там же]. Характерно, что автор-повествователь всегда остается как бы в речевом дискурсе персонажа, его тематическом и интонационном модусе, не обнажая, однако, не уточняя и не развивая запечатленных в нем мыслей — но заостряет, утрирует, гиперболизирует их, снова и снова подводя к абсолютному пределу.

Нередко автором создается также и самостоятельный текст со своей интонацией, хотя в параметрах заданной темы, когда он как бы «подхватывает» слово цитаты. Например: Чехов пишет: «Ах, поскорей бы сделаться старичком и сидеть за большим столом»; Мережковский: «Ах, поскорей бы сделаться Сувориным» [1, с. 286].

Мифотворческий процесс в анализируемой работе Мережковского движется энергией слова, которым автор владеет виртуозно, максимально используя его функционально-семантические значения, нужные автору для того, чтобы создать целостный концептуально-стильный текст. Замечательна, в частности, аранжировка повествовательного многоголосия. Так, в тексте работы «Суворин и Чехов» звучат «голоса» Чехова (его письма), Суворина (цитаты из документов), персонажей баллады Жуковского, голос публики, безликого субъекта, незримо присутствующего в тексте автора-повествователя. То есть дискурсивный диапазон в работе необычайно широк, что «работает» на масштабность события, положенного в основу сюжета. При этом все «голоса» распределяются как бы между двумя уровнями: уровень морально-бытовой, психологический, и уровень метафизический, который сущностно, онтологически осмысляет первый уровень. «Миф, — пишет современный исследователь, — является тем уникальным в своем роде средством, которое позволяет связать универсальное и индивидуальное как общее и частное, не противопоставляя их друг другу, ввести человека в контекст общечеловеческой культуры и космического бытия» [3, с. 405].

Сам образ автора-повествователя не персонифицирован и неуловим и как бы «растворяется» в других «голосах» — таким образом устраняется опасный и недопустимый в мифе диктат автора. Собственно автор появляется в конце повествования с иного рода текстом, публицистическим, с тривиальными идеями, итогом, судом над человеком, что совсем не вяжется с мифологизированным в работе образом трагического Чехова.

Любимый Мережковским диадический диалектический принцип и в этой работе — «Суворин и Чехов» — развернут на всех ее уровнях, что частично было описано выше в связи с анализом сюжета, композиции, персонажной системы, повествовательной структуры.

Этот принцип заложен и в речевой структуре текста. Здесь обращает на себя внимание обилие парадоксов и афоризмов, которые встраиваются в конструкцию текста, поддерживают драматическое напряжение разрывающегося в нем события в силу своей природы, также совмещающей

в себе диадически противоречивые начала, что характерно в целом для всех мифологических систем.

В работе «Гоголь и черт» Мережковский во главу угла ставит inferнальный мотив, важнейший в художественной системе Гоголя. Следовательно, можно говорить об объективной мотивированности начальной установки Мережковского на интерпретацию гоголевского творчества как мира мифологического.

Черт в славянской мифологии — злая сила, губительно и разрушительно вторгающаяся в человеческую жизнь. По Гоголю, эта сила утвердилась в мире и человек поработился ею: мир перестал различать границу между добром и злом, Богом и дьяволом. Эту универсальную гоголевскую идею Мережковский гениально почувствовал и построил на ее основе мифологическую концепцию гоголевского творческого мира.

Согласно народным поверьям, черти — это ангелы, сброшенные с неба, упавшие в воду, или болото, или лес, или поле и т. д. и потерявшие навсегда связь с небом, обратившись в бездуховную плоть.

Мережковскому важна именно бездуховная сущность этого мифологического образа. Он описывает его как символическое обозначение пошлости, которая есть, по Мережковскому, некая онтологическая «середина без начала и конца, без высот и глубин», что, будучи спроецированным на историю, получает конкретное наименование — это позитивизм, понимаемый широко — как бездуховное состояние мира, отказавшегося от Бога, от бытия во имя существования. Таким образом, Гоголь вводится Мережковским в мировую культуру как прорицатель и пророк. Впрочем, вся русская классическая литература, по Мережковскому, начиная с Пушкина, глубоко чувствовала современное трагическое состояние культуры, но именно Гоголь ощутил его как катастрофическое, изобразив чудовищные извращения человеческой природы.

Чичиков и Хлестаков — главные черти Гоголя, символы нового исторического времени. Они воплощают две крайних ипостаси зла позитивизма: один — делец и практик, другой — идеалист-мечтатель. Мережковский описывает сферы проявления позитивистской сущности: искусство, политика, практика — вся жизнь в ее разнообразии — и формы этих проявлений: например, Чичиковы в политике — это консерваторы, Хлестаковы — либералы. Чичиковы по типу поведения — реалисты, Хлестаковы — идеалисты и т. д. Психологическая доминанта Чичикова — разумность, Хлестакова — порыв, движение и т. д. В результате образы гоголевских персонажей предстают как феномены культурно-исторического значения и вырастают, в свою очередь, в мифы.

Проецируя идею тотального позитивизма собственно в тексты Гоголя, Мережковский делает оригинальное наблюдение над их мотивной структурой.

Позитивизм Чичикова воплощен в культе денег и комфорта. «Комфорт, — пишет Мережковский, — последний венец земного рая, а смысл жизни — в продолжении рода, то есть в конечном, но не бесконечном (в духе). Отсюда культ семьи у Чичикова, логика жизни такова: “Нам хорошо, детям будет лучше. Умереть, не родив, все равно что не жить”» [2, с. 234–235].

Потребительство Хлестакова — вариант элементарного, примитивного «хотения». Он не философствует о смысле жизни, но просто издает стихийный вопль: «Так есть хочется!» Бездуховная пустота хлестаковского мира, не имеющая нравственных опор, оборачивается, по существу, моральной атрофией и вседозволенностью. Логично то, что Хлестаков вписывается Мережковским в ряд, представленный Ницше, Федором и Иваном Карамазовыми и др., так же, как Чичиков оказывается фигурой того же порядка, что Великий инквизитор, горьковский Лука и т. д.

Замечательны в работе Мережковского те наблюдения над образом Хлестакова, которые рисуют его как своеобразного «творца» и потребителя массовой культуры. Он отмечает фразы персонажа знакового содержания, такие как «Ведь на то и живем, чтобы срывать цветы удовольствия», «Вижу точно, что надо чем-нибудь великим заняться», «Удалимся под сень струй», что указывает на опошление и примитивизацию современным массовым сознанием великих культур эпикуреизма, романтизма, сентиментализма.

Прочитывая тексты Гоголя как символично-мифологические, Мережковский обратил внимание на однотипность в ряде произведений писателя ситуаций, рисующих образы призрачной жизни, исполненные глубокого метафизического смысла (в «Ревизоре» это ситуация лжи и обмана, в «Шинели» — иллюзии, в «Записках сумасшедшего» — безумия), а также лейтмотивный образ коней, уносящих «героев» в пустоту («Мертвые души», «Записки сумасшедшего», «Ревизор», «Шинель»).

В качестве обобщения можно предложить следующее.

Мифологический метод Мережковского, реализующийся в исследованиях о русской литературе, позволяет воссоздать целостный, не расчлененный образ зла, перевести в бытийно-апокалиптическую плоскость размышления о трагедии человеческого духа и представить русскую классику как духовное средоточие мировой жизни нового времени.

- 
1. Мережковский Д. Акрополь. М., 1991.
  2. Мережковский Д. С. В тихом омуте : ст. и исслед. разных лет. М., 1991.
  3. Мироненко Е. А. К вопросу об архетипической природе мифологического образа // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации. Кемерово ; С.-Петербург, 2009.
  4. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического : избранное. М., 1995.
  5. Франк С. Сочинения. М., 1990.

**К. В. Загороднева**

*г. Пермь*

### **Аллюзии и реминисценции в повести Ю. М. Полякова «Подземный художник»**

Стиль мышления современного писателя Юрия Михайловича Полякова (род. 1954) включает в себе «удивительный сплав лирики, иронии и трагедии» и выделяется «большей социальной зоркостью, большей заземленностью на реальной проблематике» [1, с. 7]. Повесть Ю. Полякова «Подземный художник» (2001–2002) отличается от других произведений автора прежде всего обилием литературных, живописных и театральных аллюзий и реминисценций.

Эпиграфом к произведению служит строка из второй части повести Н. В. Гоголя «Портрет». Заглавие повести «Подземный художник» перекликается с эпиграфом, в котором упоминается о портрете, жанре изобразительного искусства. В обоих случаях присутствует мотив темноты. По контрасту с заголовочным комплексом в начале повести возникает образ яркого полдня и яркой своенравной женщины. Желание Лиды быть нарисованной неизвестным художником в подземном переходе не вписывается в рамки общепринятых стандартов поведения богатой дамы и нарушает запрет мужа на своеволие. Скрывая этот поступок от Эдуарда Викторовича, главная героиня как будто в наказание получает портрет, который впоследствии предает ее.